

Decadencia y perversión: Oscar Wilde y la creación victoriana del mito de Salomé¹

Antonio Ballesteros González

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Resumen

El presente artículo aborda la gestación de *Salomé*, la pieza dramática de Oscar Wilde que mejor viene a representar el espíritu finisecular del decadentismo. El escritor dublinés desarrolló mediante la figura del personaje bíblico, emblema de la 'femme fatale' y de los ídolos de la perversión que copan el imaginario tardovictoriano, un arquetipo mítico que se confunde con la propia personalidad del artista. De este modo, *Salomé* no es sino una de las máscaras bajo las que se oculta el propio Wilde, en un ejercicio literario de suprema dualidad narcisista, en consonancia con aquellos que plasmaron otros escritores en lengua inglesa de la época, sobre todo dentro la esfera de lo gótico y lo fantástico. Utilizando un enfoque comparativo, el artículo también analiza sucintamente los vínculos que se establecen entre las representaciones gráficas y pictóricas del fin de siglo con el propio texto de Wilde.

Si ha existido un autor a lo largo y ancho de la historia literaria que ha dado lugar mediante el estudio de su vida y de su obra a más apropiaciones culturales por parte de diferentes grupos de opinión (espe-

1. El presente artículo se ha llevado a cabo con la ayuda del proyecto de investigación "Evolución ideológica y transformaciones del discurso literario en la narrativa neo-victoriana" (referencia FFI2011-27426), subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad, institución cuya colaboración agradezco encarecidamente.

◀ Gustave Moreau
Salomé bailando ante Herodes
(1876)





"Wilde in costume as Salome" (Wilde disfrazado de Salomé)
Collection Guillot de Saix
H. Roger Viollet, Paris

cialmente, en los últimos tiempos, los de carácter homosexual²) y cuya proyección y construcción biográfica ha superado incluso la popularidad de su obra literaria, ese ha sido sin duda Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde. Esteta, dandi, irlandés, decadente, artista, escritor de éxito, plagario, engañador, sodomita, fenómeno mediático, víctima propiciatoria... son algunas de las etiquetas heterogéneas bajo las que se ha intentado en vano clasificar a un ser humano en extremo peculiar, dotado de inigualable ingenio y capacidad para jugar con las palabras hasta llegar a apropiárselas y hacerlas suyas de manera inimitable. El ilustre dublinés inventó sus propias ficciones, y entre ellas, abarcando más allá de los límites de lo estrictamente literario, incluyó el enigma último de su existencia. Como acertadamente ha señalado Jerusha McCormack, "Hablar acerca de la ficción de Wilde es hablar acerca de todo, pues Oscar Wilde fue su mejor creación artística"³.

2. Véase al respecto la obra de Alan Sinfield *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Londres: Cassell, 1994.

3. Jerusha McCormack: "Wilde's Fiction(s)", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997, pág. 96. Todas las traducciones del inglés que aparecen en el presente escrito son mías.

Todavía en nuestra época, y aunque algunas nieblas se han ido disipando merced a la proliferación de la bibliografía wildeana relativamente reciente y a las exploraciones sobre su figura que han tenido lugar justo un siglo después de que sus obras literarias más celebradas vieran la luz, el gran autor se nos sigue mostrando como un personaje evanescente, elusivo, al que las visiones paradójicas, e incluso contradictorias, que nos han llegado de sus numerosos conocidos, amigos y biógrafos incipientes han contribuido a sumir en una atmósfera de misterio y confusión. ¿Quién fue verdaderamente Oscar Wilde? No carecemos en absoluto de datos acerca de los avatares de su azarosa existencia, por lo general bien documentada, pero ello no implica que podamos responder de manera convincente a la citada pregunta, lo que, en términos existenciales y trascendentes, no es prerrogativa exclusiva de un artista notorio, sino que dimana de la complejidad intrínseca a todo ser humano. Eso sí, subsiste una notable diferencia entre el dandi irlandés y la inmensa mayoría de sus congéneres: con todas las connotaciones positivas y negativas que el hecho pueda implicar, Oscar Wilde alcanzó ya para siempre la categoría de mito, y como tal ha quedado sujeto a una multiplicidad de interpretaciones y especulaciones de muy variado jaez, no pocas de ellas de índole hiperbólica y equívoca.

En este sentido, es conocido en ámbitos académicos y críticos el caso del desliz detectado en la, por otra parte, magnífica biografía de Richard Ellmann sobre nuestro autor⁴. Al pie de una fotografía utilizada para ilustrar el libro, rezaba la siguiente inscripción: "Wilde in costume as Salome ["Wilde disfrazado de Salomé"]". (Collection Guillot de Saix, H. Roger Viollet, Paris)". La imagen resulta sorprendente y hasta morbosa: una persona en extremo semejante a Wilde, ataviada con ropajes de mujer y adornada con ricas joyas y pedrerías, se arrodilla extendiendo sus niveles brazos para aproximarlos a una bandeja en la que yace una cabeza, presumiblemente la de Juan el Bautista (Iokanaan en la *Salomé* imaginada por el autor irlandés, nombre extraído de la "Hérodias" de Flaubert). Originalmente, el retrato, de acuerdo con Merlin Holland⁵, nieto de Wilde, había ilustrado la reseña de un libro en *Le Monde* unas pocas semanas antes de que Ellmann falleciera, víctima de una penosa enfermedad terminal contra la que había estado luchando denodadamente para poner fin a la biografía. Los editores, conscientes del sensacionalismo derivado de la fotografía, decidieron incluirla en la obra sin contrastar las fuentes. El prestigio de Ellmann como el eminente crítico que fue sirvió para que, durante un tiempo, nadie cuestionara la autenticidad de un icono en el que se mostraba en todo su esplendor el mito del Wilde de ambigua sexualidad, travestido con ropajes femeninos.

4. Richard Ellmann: *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin, 1988.

5. Merlin Holland: "Biography and the Art of Lying", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997, págs. 10 y ss.

Sin embargo, años después, en 1994, un artículo publicado en el *Times Literary Supplement* constataba con pruebas irrefutables que la imagen representaba en realidad a la cantante de ópera húngara Alice Gusza-lewicz, fotografiada en Colonia en 1906⁶. Los editores de Ellmann —a quien cabe exculpar de tamaño desaguado por su incapacidad física para haber comprobado la veracidad de la ilustración— decidieron que, en futuras ediciones de la biografía de Wilde, suprimirían la fotografía para subsanar el magno error cometido. No obstante, la anécdota sirve para demostrar el poder referencial de Wilde para vivir en el imaginario colectivo más allá de la muerte, como el Cid y tantos otros seres y personajes míticos, a medio camino entre lo real y lo fabuloso. El ejemplo que cito es además doblemente significativo al vincular la leyenda de Wilde con la de Salomé, cuya historia el irlandés contribuyó a convertir en un mito de enorme proyección conceptual, amalgamando toda una tradición decimonónica, siendo precisamente el siglo XIX aquel que encumbró a la hija de Herodías como símbolo perturbador e imperecedero de la *femme fatale*.

Escrita en francés en diciembre de 1891, tras un proceso de redacción en el que el autor dublinés se dejó ayudar y aconsejar por Marcel Schwob, Adolphe Retté y Pierre Louÿs, *Salomé*⁷ es sin duda la pieza dramática más estrambótica y polémica de entre todas las que compuso Oscar Wilde. A diferencia de las chispeantes comedias urbanas y de intención satírica y social que tanta fama y notoriedad le otorgaron cuando se hallaba en la cúspide de su gloria, el escritor irlandés jamás pudo asistir a una sola representación de su revolucionaria tragedia simbolista en un acto, obra que además le ocasionó numerosos problemas con su amante fatal, el bello, iracundo y soberbio Lord Alfred Douglas, quien llevó a cabo una traducción tan deficiente de la pieza al inglés que el propio Wilde tuvo que verse obligado a modificarla sustancialmente⁸. Al poco de haberla escrito en el transcurso de una provechosa e iluminadora estancia parisina, y después de darle los últimos retoques en la localidad costera inglesa de Torquay, durante un breve lapso temporal Oscar mantuvo la ilusión de que la célebre actriz francesa Sarah Bernhardt actuara en el papel de Salomé en Londres. Así queda recogido en una carta enviada al novelista Pierre Louÿs en junio del año citado: “Sarah va a jouer Salomé!!!”⁹.

6. “Wilde as Salome?”, en el *TLS*, 22 de julio de 1994. Cfr. también Horst Schroeder: *Alice in Wildeland*. Braunschweig: publicación privada, 1994.

7. Tengo en cuenta para mi exposición acerca de la obra el texto original en francés (*Salomé: drame en un acte*. París: Librairie de l'Art Indépendant y Londres: Elkin Matthews and John Lane, 1893) y tres ediciones inglesas: la primera en ver la luz (*Salome. A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde: Pictured by Aubrey Beardsley*. Londres: Elkin Matthews and John Lane, 1894) y, por razones prácticas, las que se incluyen en las *Complete Works of Oscar Wilde*, con introducción de Merlin Holland (Londres: HarperCollins, 1994) y en *Oscar Wilde: Plays* (Harmondsworth: Penguin, 1983 [1954], págs. 315-48).

8. Véase al respecto Ellmann, *opus cit.*, págs. 379-81.

9. Carta 316, en Rupert Hart-Davis (ed.): *The Letters of Oscar Wilde*. Londres: Hart-Davis, 1962.

Sin embargo, el proyecto no pudo llevarse a cabo, para desolación del dramaturgo y de la propia diva. Cuando ésta se hallaba ensayando el papel en el Palace Theatre, llegó la noticia de que el Lord Chambelán encargado de aprobar o censurar la puesta en escena de obras teatrales en Inglaterra, E. F. S. Pigott, negaba su permiso para la representación del drama, acogiendo a una antigua ley que prohibía la aparición de personajes bíblicos en el escenario. Acogiéndose a la doble moral del victorianismo más rancio e hipócrita, el censor le remitió una epístola a su colega Spencer Ponsonby, tildando a la obra de “medio bíblica, medio pornográfica”, y proponiéndole enviársela para su “instrucción y diversión privadas”¹⁰. Por desgracia para Wilde, no sería la primera vez, ni la más grave, en la que se convertiría en chivo expiatorio de las contradicciones y conflictos ideológicos del tardovictorianismo: a causa de algunos de ellos, como es bien sabido, dio con sus huesos en prisión en 1895, tras ser juzgado y culpado por indecencia y escándalo público, debido a su homosexualidad¹¹. Sería precisamente en la cárcel cuando recibiría la noticia, consoladora en aquellos momentos de aflicción, de que *Salomé* había sido estrenada a principios de 1896 en el Théâtre de l'Oeuvre de París, en una sola representación dirigida por Aurélien Lugné-Poë, quien también se reservó para sí la interpretación del personaje de Herodes.

En poco tiempo, la obra subía a los principales escenarios europeos y se traducían a algunas de las lenguas de mayor tradición literaria del continente, entre ellas el castellano y el catalán. Su popularidad se extendió aún más con la adaptación operística que llevó a cabo de la pieza el compositor Richard Strauss en 1905. La leyenda de Salomé había alcanzado a través de Wilde la categoría de mito, circunstancia que, sin embargo, no le granjeó el favor del público británico, pues la tragedia del irlandés siguió siendo prácticamente ignorada en Inglaterra durante un dilatado intervalo cronológico que, con excepciones notables, se extendió prácticamente hasta las postrimerías del siglo XX, instante en el que se producen interesantes revisiones de la obra desde un punto de vista escénico¹². Hasta casi cien años después de haber

10. Recogido en Joseph Donohue: “Distance, Death and Desire in Salome”, en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997, pág. 118.

11. De acuerdo con la represiva Acta de Enmienda de la Ley Criminal (“Criminal Law Amendment Act”), aprobada en 1895.

12. La ópera de Strauss y una versión bailada de *Salomé* accedieron a la escena londinense en 1910, propiciando una suerte de “Salomania”, de acuerdo con las palabras de un crítico de la época. La obra original de Wilde sólo pudo verse en escenarios privados británicos en los primeros años del siglo XX, causando gran escándalo y revuelo. En 1911 se representó ante un público mayoritariamente femenino y fue auspiciada por la eminente sufragista inglesa Adelina Bourne. Una vez levantada la prohibición oficial, ya en 1931, fue llevada a la escena por Nancy Price (Herodías) y su hija Joan Maude (Salomé). Entre los montajes de la tragedia en Gran Bretaña dignos de mención destacan el de Lindsay Kemp en la década de los setenta del siglo pasado (con un reparto masculino que hacía hincapié en una lectura homosexual del drama) y el de Steven Berkoff (innovador en su despliegue imaginativo). Para más información sobre estas cuestiones performativas, consúltese el artículo de Joel Kaplan “Wilde on the Stage”, en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997, págs. 249-75.

sido escrita, Gran Bretaña no fue capaz de exorcizar las connotaciones subversivas de la poética creación wildeana, epítome de la encarnizada confrontación entre *eros* y *thánatos*, entre el amor y la muerte.

El idilio de Wilde con la historia de Salomé se vislumbró ya en su etapa juvenil. En 1874, en un breve discurso impartido en una logia masónica de Oxford, el dublinés menciona a Juan el Bautista en una de sus ingeniosas alusiones, y hacia 1883 parece estar pensando en componer una obra que, de manera más profunda que *La duquesa de Padua*, trate los problemas de la relación entre el pecado y el amor. En 1890, según nos cuenta Ellmann¹³, el autor ya había pensado seriamente en escribir acerca de Salomé. En aquel año, en casa de Lord Francis Hope, acompañado por el matrimonio Saltus, vio un grabado de Herodías bailando sobre sus manos, tal y como se la describe en la “Hérodias” de Flaubert. Acercándose al cuadro, Oscar musitó: “La bella donna della mia mente”, y dejó clara su determinación de dedicarle al tema una pieza dramática. Así pues, se pone de manifiesto tempranamente por parte del autor irlandés una especial fascinación por un personaje cuya identidad, frente a lo que normalmente se piensa, permanece anónima en la Biblia (he aquí la triste y postrera ironía de la prohibición de Piggot). Las fuentes evangélicas de la historia de la decapitación del Bautista consisten en referencias concisas en Mateo 14: 1-12 y Marcos 6: 14-29. El nombre de la muchacha que baila para Herodes y que —de acuerdo con el pacto establecido previamente con el rey de que le entregará lo que pida tras su danza— exige la cabeza del profeta en una bandeja de plata a instancias de su madre, Herodías, es mencionado por vez primera en ese apasionante centón del siglo I que lleva por título *Antigüedades de los judíos*, de Flavio Josefo.

En realidad, como bien señala Peter Raby, puede decirse que Wilde configuró su propio evangelio apócrifo sobre los trágicos hechos narrados¹⁴: sabemos que Wilde leyó al historiador hebreo, pero decidió dar un sesgo totalmente distinto a la leyenda, mediatizado e influido por otras fuentes literarias y artísticas que le sirvieron para ir recreando su propia versión del mito, al que dotaría de rasgos innovadores, pese a que no son pocos los que han señalado que el escritor irlandés fue un mero plagiaro que no habría hecho otra cosa que fundir en su obra distintos elementos y motivos tomados de otros autores sin aportar nada nuevo.

Esta opinión está en consonancia con la imagen de sí mismo que Wilde se complació en divulgar, en la invención moderna y mediática de una personalidad de dandi y esteta a cuyo encumbramiento y caída contribuyó notablemente la prensa británica del fin de siglo. El irlandés admitiría con frecuencia la licitud del plagio en la educación y el desarrollo del artista. Por ejemplo, cuando la actriz Mrs Bancroft le dijo en una ocasión que una escena en una de sus obras le recordaba una gran

13. Richard Ellmann, *opus cit.*, pág. 321.

14. Peter Raby: *Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1988, pág. 108.

escena en una pieza de Scribe, Wilde replicó sin pudor alguno: “La he calcado de ella, querida señora. ¿Por qué no? Nadie lee hoy en día”. Y en otro instante le confesó a Max Beerbohm: “Desde luego que plagio. Es el privilegio del hombre agradecido. Nunca leo la *Tentación de San Antonio* de Flaubert sin rubricar mi nombre al final. *Que voulez-vous?* Todos los mejores Cien Libros (*sic*) llevan mi firma de esta guisa”¹⁵.

De cualquier forma, tomar al pie de la letra a alguien que hizo del engaño un arte en muchos de sus escritos puede resultar cuanto menos controvertido y dudoso: Wilde se debatió siempre en el terreno de la ambigüedad y la paradoja. Sea como fuere, las influencias que Wilde recibió, y que coadyuvaban a la composición de *Salomé*, fueron numerosas, siendo en gran parte el mito de la inquietante doncella una invención decimonónica, cimentada en múltiples manifestaciones artísticas. Una de las más relevantes fue sin duda el drama lírico del simbolista Stéphane Mallarmé “Hérodias” (1869), donde se pone el énfasis en el papel jugado por Herodías en la muerte del Bautista. Otro ejemplo señero sería *Atta Troll* (1843), del poeta alemán Heinrich Heine, donde una Herodías fantasmal montada a caballo y ávida de ardiente deseo, besa extasiada la cabeza del Bautista. Destaca asimismo la *Salome* del americano J. C. Heywood (1862), cuya contribución al tema, basada en Heine, mostraría un planteamiento análogo, pero sin que Herodías, aún viva, se haya convertido en un espectro, detalle que no aparece en las otras fuentes¹⁶. El clímax de la obra, pleno de efluvios eróticos, presenta a la esposa de Herodes besando la cabeza del Bautista después de la ejecución del profeta. También cabe mencionar en este contexto la posible huella en la obra de Wilde de las *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, de la “Hérodias” de Flaubert (incluida en los *Trois contes*, 1877), de las piezas teatrales de Maurice Maeterlinck (en las que predominan los ecos provocados por la repetición) y de la visión poética de la figura de Cristo reflejada en la *Vie de Jesus* de Ernest Renan.

Subyaciendo a la estructura retórica de *Salomé* también se dejan percibir los ecos del Cantar de los Cantares, falsamente atribuido a Salomón, y otros textos bíblicos, como Isaías y el Apocalipsis, pero al mismo tiempo se entremezclan con otros elementos religiosos, entre los que se cuentan los relacionados con las diversas sectas judaicas representadas por algún personaje del reparto, las creencias místicas, o incluso con el propio ateísmo, que se puede rastrear en el nativo de la Capadocia que aparece en la obra, en el que se distingue la huella de Nietzsche cuando dice: “En mi país no quedan dioses... Creo que han muerto” (584)¹⁷.

15. Ambos testimonios están tomados de Richard Ellmann, *opus cit.*, pág. 355.

16. Wilde reseñó este poema dramático en 1888, por lo que es más que probable que ejerciera sobre él una influencia directa.

17. Los números entre paréntesis referentes a la tragedia de Wilde corresponden a las páginas de las *Complete Works of Oscar Wilde*, con una introducción de Merlin Holland. Glasgow: Harper Collins, 1994.

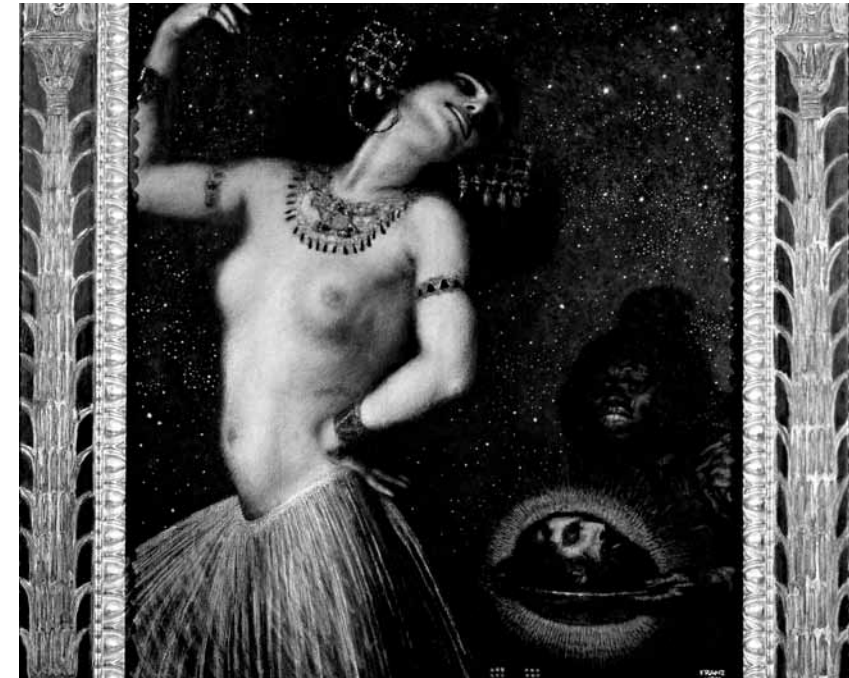
En todo caso, la fuente más significativa e inspiradora para la concepción de *Salomé* se encuentra en *A rebours* (*A contrapelo*, 1884), de Joris-Karl Huysmans, obra esencial en la delineación estética de *El retrato de Dorian Gray* gracias al protagonismo del aristocrático y refinado Des Esseintes, epítome del decadentismo, aunque en el caso de la obra de Wilde la ficción del autor holandés proyecta una huella indirecta a través de la descripción exhaustiva, detallada y morosa en el capítulo V de dos cuadros del decadentista Gustave Moreau (1826-1898). Sólo el tratamiento pictórico del tema de Salomé por parte del creador francés convenció por completo a Wilde, a quien, por distintas razones, no le complacieron las plasmaciones artísticas anteriores de la leyenda, entre las que se cuentan las de Leonardo, Durero, Rubens, Ghindarlaio, van Thulden o Regnault. Imbuido del espíritu simbolista, Wilde se dejó cautivar por la atmósfera onírica, precursora del expresionismo, que Moreau plasmó con maestría. En realidad, en su extrañeza mística y en su sublimación erótica, los cuadros son en cierto modo a la Salomé de Wilde lo que, de manera quiasmática, el retrato de Basil Hallward es a Dorian Gray: un espejo que refleja la esencia genuina, mezclando, en palabras de Nancy Thuleen¹⁸, “la leyenda y la historia, lo temporal y lo eterno... forma y medio...”, creando una exposición compleja de repulsión sensual”. Salomé se percibe como la diosa ancestral, epítome de la exaltación de lo femenino en su vertiente moral más ambigua y turbulenta.

En una de las fantásticas pinturas de Moreau (“La danza de Salomé ante Herodes”, 1876¹⁹) se contempla a Salomé —su cintura circundada por cabezas cortadas de hombres a la manera de macabros trofeos— bailando indiferente frente al Tetrarca entronizado, que la mira atentamente, envuelto en una atmósfera de extremado refinamiento. El entorno parece proyectar la imagen del perfecto museo del decadentismo. En las manos de la muchacha puede verse un loto florido, cetro de Isis, flor emblemática de la India y Egipto, símbolo fálico y reminiscencia del sacrificio de la virginidad, de acuerdo con Peter Conrad²⁰. En el otro exponente pictórico, la acuarela “La aparición” (1876), la cabeza cortada del Bautista se muestra envuelta en un haz de luz, en una visión espectral, deslumbrando a la lasciva y desnuda Salomé, que es la única que puede percibirla. Es posible que Wilde pudiera ver en París “La danza de Salomé”, y sabemos que tuvo la oportunidad de contemplar “La aparición” en reiteradas ocasiones, mientras el cuadro estuvo expuesto en la Grosvenor Gallery en 1877, junto a otros cuadros

18. Nancy Thuleen: “Salome: A Wildean Symbolist Drama”. Website Article. 19 de diciembre de 1995. <<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>>, pág. 1. Consultado el 20 de enero de 2006.

19. El cuadro cuelga hoy de las paredes de la Armand Hammer Collection en el Museo de Los Ángeles.

20. Peter Conrad: *Romantic Opera and Literary Form*. Berkeley: University of California Press, 1977, pág. 164.



Franz von Stuck
Salomé II
(1906)

de sus pintores favoritos por aquel entonces: Edward Burne-Jones y G. F. Watts. Aún dedicó Moreau otro óleo al tema de Salomé, donde la virgen perversa aparece tatuada con arcanos y subyugantes trazos, en una representación de la Decadencia personificada y la emancipación sexual, tal y como Bram Dijkstra la imagina²¹. La huella decadentista es perceptible en otros pintores fascinados por el tema de Salomé, como el francés Lucien Levy-Dhurmer (1865-1953), el alemán Franz von Stuck (1863-1928) y el austriaco Gustav Klimt (1862-1918). Entre medias de ellos, y enlazado ya para siempre al recuerdo de la *Salomé* de Wilde, según veremos, se sitúa el inimitable Aubrey Beardsley.

De acuerdo con Philip McEvansoneya²², las pinturas de Moreau y otros contemporáneos suyos, representantes eminentes del decadentismo, son exponentes estéticos que explican las razones por las cuales surgió este movimiento artístico: se trata a grandes rasgos de una reacción finisecular contra una sociedad “filistea” e hipócrita dominada por el

21. Bram Dijkstra: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: O.U.P., 1986.

22. “Oscar Wilde and Decadence in Art”. *Irish Studies Review* 11 (Summer 1995): 14-19.

utilitarismo, la industrialización salvaje y una creciente deshumanización. La sociedad es concebida en un estado de declive ante el que cabe la solución de tintes posrománticos del escapismo a través del arte. Como Walter Pater, profesor de Wilde en Oxford, había subrayado en la “Conclusión” a sus *Estudios sobre la historia del Renacimiento* (el libro candidato, junto con *A rebours*, de haber corrompido a Dorian Gray), la primacía de una filosofía de vida basada en la belleza. La propia existencia constituiría así un intento de experimentar todos los momentos posibles de revelación y comprensión de lo exquisito, transcurriendo en una sucesión de “elevadas pasiones” materializadas sobre todo en “el arte y la canción”, siguiendo la religión del “Ars gratia artis”, factor que vincula decadentismo y esteticismo. Ni que decir tiene que el conspicuo discípulo irlandés de Pater se dejó influir notablemente por esta forma de entender el mundo, reflejando con sus actitudes una representación viva de la culminación del esteticismo llevado a la praxis.

Por su parte, la Salomé de Wilde, como ya he puesto de manifiesto, es la imagen privilegiada del decadentismo y una construcción inspirada por una pléyade de artistas, algunos de los cuales revisaron personalmente los manuscritos del autor irlandés, discutiendo con él distintas ideas y proporcionándole diversas opciones que Wilde tuvo o no en consideración, de acuerdo con su mejor criterio. Por supuesto que existen ecos de las diversas fuentes (reconocidas por el propio escritor) en *Salomé*; pero esto no quiere decir que su aportación literaria, redactada en una lengua distinta a la suya, carezca de rasgos novedosos; muy por el contrario, la grandeza de algunos de los más insignes autores que en el mundo han sido consiste en asimilar, aglutinar y sublimar en sus obras las influencias recibidas, otorgándoles una dimensión artística, y este proceso es el que Wilde lleva a cabo mediante la escritura de una tragedia en la que resalta el conflicto dicotómico entre el deseo desenfrenado, transgresor y perverso, y la autoridad patriarcal de represivos tintes victorianos. El problema fundamental de *Salomé* es evidentemente el del poder y el ejercicio del mismo por distintas vías que culminan en el desorden y la catástrofe.

En primer lugar, como ya he apuntado, Wilde subvierte la escueta historia bíblica reuniendo en un solo Herodes a tres personajes del mismo nombre, pero que existieron en diferentes lapsos cronológicos: Herodes Antipas (Mateo 4: 14), Herodes Agripa I (Hechos 12: 19) y Herodes el Grande, Tetrarca de Galilea (Mateo 2: 1). La histriónica actuación de este caduco e incestuoso monarca, su tortuosa psicología, es una invención atinada por parte de Wilde. Por otro lado, el dramaturgo reúne en escena a un séquito de personajes de distintas procedencias (Siria, Capadocia, Nubia, Roma y la esfera de lo judío) que, en última instancia constituyen, según Joseph Donohue²³, “un microcosmos del mundo

23. Joseph Donohue: “Distance, Death and Desire in Salome”, en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997, pág. 125.

conocido” en la época de Cristo, al que se alude en diversas ocasiones a lo largo de la acción dramática, y no sólo en boca de Iokanaan.

En lo que a éste respecta, se trata de un personaje misterioso y severo en su faceta profética, lanzando sus feroces sentencias y diatribas desde las profundidades de la cisterna en la que se halla encerrado (en mi opinión, un acierto escénico de la obra, desaprovechado por numerosas puestas en escena contemporáneas de la misma). Iokanaan muestra un proceder austero y restrictivo que proscribía el deseo, repeliendo a Salomé de una manera rotunda: “¡Aléjate, hija de Sodoma! No me toques”. No profanes el templo de Dios Nuestro Señor”. En esta alocución virulenta laten ecos del “Noli me tangere” de Cristo a la Magdalena, aunque el tono es completamente distinto. De acuerdo con Christopher S. Nassaar, el Bautista simboliza aquí la presentación del cristianismo por parte de Wilde como una religión de represión sexual²⁴, mientras que para Ellmann el puritano y estricto Iokanaan vendría a representar aspectos de la personalidad de John Ruskin —el recto pensador victoriano y profesor oxoniense de Wilde— que se opondrían a otras facetas de la filosofía de Walter Pater, deslizadas sobre todo a través del discurso de Salomé, vencida por la erótica del placer y por unas pulsiones sexuales que desembocarían en un deseo tan irrefrenable que llega hasta la necrofilia y el amor autodestructivo. Como más tarde reiteraría Wilde en el estribillo de la “Balada de la cárcel de Reading”, “Todo hombre mata aquello que ama”. Salomé hará decapitar a Iokanaan, y Herodes, a su vez, condenará a aquella a la muerte.

La muchacha transgresora es, en todo caso, el epicentro caracterológico y temático del drama. Sobre ella gira toda la acción, y se convierte en un emblema de impía seducción y poder sensual. Adolescente virginal y provocativa cuya expresión explícita del discurso del deseo es rechazada tajantemente por Iokanaan, Salomé se convertirá en una “belle dame sans merci” irracional y vengativa, en una Némesis exterminadora que sacará provecho del deseo incestuoso que Herodes experimenta por ella, estableciendo con su padrastro el sacrílego juramento que la conducirá a acariciar el éxtasis y, finalmente, a la muerte. El retrato de Salomé como diabólica tentadora, factor simbolizado por la enigmática danza de los siete velos (expresión inventada por Wilde que apela a la imaginación del director escénico y, por consiguiente, a la de los espectadores), la convierte en heredera de Lilith y Eva, sus antecedentes hebraicos. En la biografía que Frank Harris escribió de Wilde se recoge una conversación significativa que concierne a las actitudes del autor irlandés hacia las relaciones sexuales apasionadas:

La pasión de una mujer es degradante. Te tienta constantemente. Quiere tu deseo como una satisfacción para su vanidad más que cual-

24. Christopher S. Nassaar: “Wilde’s Salomé and the Victorian Religious Landscape”, artículo extraído de *The Victorian Web*: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassaar2.html>, pág. 5. Consultado el día 16 de febrero de 2006.

*quier otra cosa, y su vanidad es insaciable si su deseo es débil, y así te tienta continuamente hasta el exceso, y luego te culpabiliza por la saciedad física y la repulsión que ella misma ha creado. Con un chico no hay vanidad en este asunto, no hay celos, y por lo tanto nada de tentación, ni una décima parte de la grosería; y en consecuencia, el deseo se mantiene siempre fresco y ávido. Oh, Frank, créeme: tú no sabes lo que es una gran pasión romántica*²⁵.

Evidentemente, en el contraste que expone entre la pasión por una mujer y por un efebo (y cabe incidir de pasada en el hecho de que *Salomé* es una obra en la que los opuestos y los contrarios adquieren una gran importancia retórica), Wilde manifiesta aquí una opinión de matices homosexuales, un aspecto que ha propiciado no pocas polémicas acerca de la tragedia, pues son numerosos los críticos que la han interpretado en esta línea, desde Joseph Donohue, que reconoce en principio la sexualidad de Salomé como “perversa y clandestinamente masculina”²⁶, pasando por Kate Millet, que lee la pieza como un “drama de culpa y rechazo homosexual”²⁷, Kohl, que identifica a Iokanaan con el propio Wilde, basándose en “la conexión entre la sensualidad demoníaca femenina y la homosexualidad del autor”²⁸, Ellmann, que, por distintas razones, opina que Herodes es una imagen clandestina del irlandés²⁹, hasta llegar a Regenia Gagnier y H. Montgomery Hyde, quienes, habiendo trazado la referencia al clavel verde que Salomé promete entregarle al joven sirio Narraboth si le permite ver a Iokanaan como signo subrepticio de la homosexualidad en el París de la época, inciden en la homosexualidad velada que encubre la oferta fatal, la cual, una vez aceptada, culminará en el suicidio del capitán³⁰.

De cualquier modo, y pese a los indicios innegables de connotaciones homosexuales en *Salomé*, compuesta en una época de efervescencia wildeana en lo referente a sus encuentros y descubrimientos personales en este sentido, con la importancia que de ello se deriva en el proceso de construcción mítica del escritor, creo que este componente no resulta esencial por sí solo para explicar la obra, que contiene, según vengo señalando, otros ingredientes literarios relevantes más allá de la ambigüedad sexual que el texto destila, rasgo presente en los grabados de la primera edición inglesa de la obra en 1894, diseñados por el brillante decadentista

25. Frank Harris: *Oscar Wilde: His Life and Confessions*. Nueva York: Horizon, 1974 (1ª ed. 1918), págs. 465-6.

26. Joseph Donohue, *opus cit.*, pág. 127.

27. Kate Millet: *Sexual Politics*. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1970.

28. Recogido en Joseph Donohue, *opus cit.*, pág. 127.

29. Richard Ellmann: “Overtures to Wilde’s *Salomé*”, en Derrick Puffett (ed.) *Richard Strauss: Salome*. Cambridge: C.U.P., 1989, pág. 165.

30. H. Montgomery Hyde (ed.): *The Three Trials of Oscar Wilde*. Nueva York: University Books, 1956, pág. 370, y Regenia Gagnier: *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press, 1986, págs. 163-4.



Ilustración de Aubrey Beardsley
para *Salomé*
de Oscar Wilde

Aubrey Beardsley. En ellos puede observarse la representación de una sensual Salomé que se vincula en su faceta exterminadora con el mito de la Medusa: mirarla significa ser destruido, aunque al final sea ella la que resulta asesinada por el poder patriarcal simbolizado por Herodes. Salomé es un emblema de crueldad no exento de truculencia, y ya en la portada que diseñó Beardsley (censurada por la editorial) se percibe el énfasis de elevado erotismo que posee la obra. El pincel del original pintor otorga al texto wildeano unos tonos sensuales, inquietantes, diabólicos, que reflejan de manera coherente las sensaciones contradictorias que provoca la pieza en el lector y el espectador. En el turbador dibujo que representa el beso de Salomé a Iokanaan (“J’ai baisé ta bouche, Iokanaan, j’ai baisé ta bouche”) se percibe nítidamente la ambigüedad sexual de la obra, pues en él se equipara la cabeza del profeta a la de Medusa-Salomé, con sus enredados y serpentinos cabellos (azabache los de ella, níveos los de él), de los que fluye la sangre que, a su vez, queda recogida en el suelo, trocándose en un lirio, la flor favorita de Oscar Wilde. Este contexto mitológico recuerda las *Metamorfosis* de Ovidio, donde la transformación en flor y el énfasis libertino son frecuentes.

Sin embargo, a Wilde no le complacieron los grabados de Beardsley, y no sólo porque en algunos de ellos lo retrató de manera burlesca, sino

porque pensó que tergiversaban el espíritu de su obra: “Mi Herodes es como el Herodes de Gustave Moreau, envuelto en sus joyas y tris-tezas. Mi Salomé es una mística, la hermana de Salambó, una Santa Teresa que venera a la luna”³¹. A Wilde parecía habersele olvidado que, cuando estaba obsesionado por la figura de Salomé, antes de escribir la obra, se la imaginaba en ocasiones desnuda y ricamente ornamentada, y entonces echaba a volar su imaginación: “... sus labios en el cuadro de Leonardo desvelan la crueldad de su alma. Su lujuria ha de ser infinita, y su perversidad sin límites. Sus perlas deben expirar en su carne”³². En realidad, el autor parecía no ser consciente de que su Salomé lo era todo: puta y (como en otras ocasiones la ensoñaba) virgen al mismo tiempo. Esta oximorónica mescolanza es la que flota sobre Salomé, pero Aubrey Beardsley prefirió plasmarla para siempre como *femme fatale* que mira fijamente con ojos pérfidos y lascivos a los ojos de Iokanaan, en un intento (acaso baldío) de reflejarse en ellos en una escena de reminiscencias narcisistas.

Y es que la visión es crucial en *Salomé*, acarreado una ingente potencialidad metafórica de carácter eminentemente negativo y peligroso. Mirar a Salomé se torna un acto fatal, y de ello pueden dar fe el joven capitán Narraboth y Herodes, este último testigo del mágico strip-tease de la joven en la enigmática danza de los siete velos, exponente del poder evocador de la iconicidad seductora del cuerpo de la joven, motivo de atracción atávica. Mirar al decapitado Iokanaan henchida de deseo también le trae nefastas consecuencias a la propia Salomé. Mirar a la luna, omnipresente en la imaginería de la obra, también puede resultar ominoso. En cualquier caso, este peligro inherente a la percepción visual se vincula desde una perspectiva temática con el mito de Acteón y Diana, poetizado con singular belleza por Ovidio³³. Recuerdese que Acteón es convertido en ciervo y castigado a ser devorado por sus propios perros de caza después de haber contemplado bañándose desnuda a Ártemis, Diana o Semele, diosa que precisamente personifica... a la luna³⁴. Nuestro quimérico satélite, objeto de atracción preferente, simboliza cosas diversas en la tragedia de Oscar Wilde. Sobre todo, la luna es Salomé, circundada climáticamente por su luz, como queda revelado en la conclusión de la obra, en la que el poder del deseo se ve coartado por el de la violencia patriarcal. Pero, para entonces,

31. En Richard Ellmann: *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin, 1988, pág. 355.

32. *Ibid.*, pág. 323.

33. *Metamorfosis* III, 138-252. También puede encontrarse la fábula en Apolodoro: *Biblioteca* III, 4, 4. Otras versiones grecolatinas menores se hallan en Higino, Diodoro, Nono y Nono el Abad. Cfr. Antonio Ruiz de Elvira: *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1981.

34. Según Nassaar (*opus cit.*, pág. 6), Wilde asocia a Salomé con Cybele, la diosa-luna pagana, que preservaba celosamente su virginidad, era servida por sacerdotes eunucos y que asesinó a su amante, el monarca sagrado Attis después de haber copulado con él (o tras haberlo intentado, dependiendo de la versión del mito).

ya ha quedado claro que Salomé, artista que crea y destruye, que se expresa y se revela a sí misma³⁵, se ha transformado en un mito fuera del alcance del impotente Herodes, únicamente capaz de destruir. De todas maneras, al final de la obra se pone de manifiesto que *Salomé* es la tragedia de la insatisfacción, un sentimiento que invade de una u otra forma a la inmensa mayoría de los personajes, que no pueden conseguir aquello que anhelan de una manera plena. El mensaje de que sólo importa y basta el amor, la sublimación de la pasión arrebatadora que se consume a sí misma, halla el contrapunto desesperanzado de la muerte, por mucho que ésta suponga la victoria de Salomé frente a Herodes y Herodías, pues, como la joven afirma, es para satisfacer su propio placer (y no el de su madre, como en los textos evangélicos) para lo que demanda la cabeza de Iokanaan en bandeja de plata, adquiriendo así en su transgresor embeleso necrófilo la plasmación de la fantasía wildeana del triunfo del amor sexual sobre las fuerzas represivas de la sociedad, según señala Regenia Gagnier³⁶.

La luna en el drama de Wilde, es para el Paje de Herodías, cual vampira decadente o imagen de gótica *femme fatale*, “una mujer que sale de una tumba” —“una mujer muerta” (583)³⁷. Según el joven Sirio, apasionado por Salomé, es como “una princesita que viste un velo amarillo, y con pies de plata”, “una princesa que tiene los pies como pequeñas palomas blancas” (583). Para Salomé, todavía virginal, es como “una mone-dita, una florecilla de plata... fría y casta... una virgen. Ella no ha sido mancillada nunca. Ella no se ha entregado a los hombres” (586). Más tarde, el Paje y el capitán Sirio siguen describiendo a la luna, según sus visiones contrapuestas: “la mano de una muerta que busca cubrirse con un sudario” o “una princesita con ojos de ámbar” (588). Cuando Salomé ha contemplado ya la belleza física de Iokanaan, la doncella afirma que “el seno de la luna cuando se tiende sobre el seno del mar” (589) no es tan blanco como el cuerpo del profeta. Luego, cuando el Sirio se suicida, el Paje (también él profético) asevera ominoso y contristado: “Bien sabía que la luna buscaba un muerto, mas no sabía que era a él a quien buscaba” (591).

Para Herodes, por su parte, la luna es una presencia perturbadora: “La luna tiene hoy una mirada extraña” (también ella mira, pues), y, en contraste con la percepción de su hijastra, la compara con “una mujer histérica, una mujer histérica que busca amantes por todas partes” y que “riela atravesando el cielo como una mujer ebria” (592), en símiles

35. Cualidades que, de acuerdo con Katharine Worth, definen al artista según *Oscar Wilde*. Véase *Oscar Wilde*. Nueva York: Grove Press, 1983, pág. 66.

36. *Opus cit.*, pág. 169.

37. Los números entre paréntesis en este fragmento se refieren a la página de las *Complete Works of Oscar Wilde*, con introducción de Merlin Holland. Londres: Harper-Collins, 1994. Para la traducción he tenido también en cuenta el texto correspondiente del original francés.



Lucien Lévy-Dhurmer
Salomé
(1896)

que la relacionan simbólicamente con las Bacantes. Sin embargo, por oposición, la fría y calculadora Herodías (obsérvese que los personajes del drama se dividen en imaginativos y realistas), sentenciará: “No. La luna es como la luna, eso es todo” (592). Mediante estas apreciaciones, Wilde retrata a cada personaje en concreto de una manera impresionista, dándonos una pincelada significativa de su carácter y visión del mundo. Herodes puede decir que no hay que buscar símbolos en todo lo que uno mira, puesto que proceder así hace la vida imposible, pero lo cierto es que nadie cree más que él en dichos símbolos. La suprema ironía wildeana viene propiciada por el hecho de que el ser humano es un ente de naturaleza simbólica que se expresa mediante un sistema de signos al que llamamos lenguaje.

En último término, puede decirse que el principal protagonista de la obra es sin duda el lenguaje dramático que Wilde despliega en ella, fundamentado en la hermosa cualidad poética y el poder metafórico del texto, tan sencillo y a la vez tan complejo. *Salomé* es un drama simbolista, fruto del tiempo en el que fue escrito, pero a la vez apunta hacia nuevas direcciones, entre ellas el impropriamente denominado teatro del absurdo. En realidad, en la pieza domina la mixtura de estilos y modelos literarios, la sugerencia y la evocación por la palabra. La re-

tórica sombría y elevada halla en momentos específicos el contrapunto anticlimático del ingenio y el humor. Las repeticiones que tanto han molestado a algunos críticos se me antojan sublimes ecos musicales que subrayan el ritmo peculiar de las escenas.

Los rasgos sinfónicos y operísticos de la pieza son tan evidentes que no extraña que la obra haya sido adaptada para la ópera o el ballet. Sin embargo, es la versión de Wilde la que resulta suprema en su musicalidad, en sus “variaciones sobre el mismo tema”, pues algunas de las reiteraciones no son siempre exactamente iguales. Lo que el autor irlandés pensaba acerca de su logro estético en lo concerniente a sus obras teatrales queda revelado en las siguientes reflexiones: “Si me preguntaran acerca de mí mismo como dramaturgo, diría que mi única conquista fue que cogí el Teatro, la forma más objetiva conocida para el arte, y lo transformé en un modo de expresión tan personal como el poema Lírico o el Soneto, al tiempo que enriquecí la caracterización del escenario y engrandecí —al menos en el caso de *Salomé*— su horizonte artístico”³⁸. En este sentido, la tragedia wildeana trasciende las restrictivas barreras de los géneros, encaminándose hacia una concepción global del hecho literario.

En *Salomé*, la poesía alcanza una realidad trascendental opuesta al discurso del realismo burgués del que abominaban los simbolistas, quienes, de acuerdo con las palabras de Nancy Thuleen³⁹, mostraron su “interés por todas las expresiones de la emoción humana, tanto la tradicionalmente aceptable como también la perversa y la inmoral”. La misma autora señala con acierto que “el Simbolismo [de la tragedia] es tanto ejemplificado como interrogado y afirmado en el transcurso del drama. Se trata de un Simbolismo único, wildeano, que combina elementos de humor y solemnidad, creación y negación, lo real y lo simbólico —mezclando la experiencia humana ordinaria con la voz de la transcendencia profética, con la finalidad de exponer, e incluso crear, los ‘vínculos’ proclamados por Mallarmé y sus seguidores”⁴⁰.

En definitiva, puede decirse sin temor a exagerar que, al configurar el personaje de Salomé tal y como aparece reflejado en su obra, Wilde transforma y renueva el mito con mayor originalidad que la que le atribuyeron muchos de sus contemporáneos, al tiempo que el proceso de escritura le sirvió para acrecentar su propia dimensión mítica como esteta y fenómeno mediático. En este sentido, la relevancia de *Salomé* en el devenir de la carrera artística y en el proceso de construcción de la personalidad del genial dublinés es irrefutable, hallándose vida y escritura en la conceptualización wildeana indisolublemente enlazados. En

38. Rupert Hart-Davis (ed.): *The Letters of Oscar Wilde*. Londres: Hart-Davis, 1962, 589.

39. *Opus cit.*, pág. 6.

40. *Ibid.*, pág. 8.

la fusión quintaesencial de los ideales simbolistas, esteticistas y decadentistas, el logro de Oscar Wilde en *Salomé* resulta a todas luces único.

Referencias Bibliográficas:

- Conrad, Peter: *Romantic Opera and Literary Form*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Dijkstra, Bram: *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: O.U.P., 1986.
- Donohue, Joseph: "Distance, Death and Desire in *Salomé*", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997.
- Ellmann, Richard: *Oscar Wilde*. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- Ellmann, Richard: "Overtures to Wilde's *Salomé*", en Derrick Puffett (ed.) *Richard Strauss: Salome*. Cambridge: C.U.P., 1989.
- Gagnier, Regenia: *Idylls of the Marketplace: Oscar Wilde and the Victorian Public*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Harris, Frank: *Oscar Wilde: His Life and Confessions*. Nueva York: Horizon, 1974 (1ª ed. 1918).
- Hyde, H. Montgomery (ed.): *The Three Trials of Oscar Wilde*. Nueva York: University Books, 1956.
- Hart-Davis, Rupert (ed.): *The Letters of Oscar Wilde*. Londres: Hart-Davis, 1962.
- Holland, Merlin: "Biography and the Art of Lying", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997.
- Kaplan, Joel: "Wilde on the Stage", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997.
- McCormack, Jerusha: "Wilde's Fiction(s)", en Peter Raby (ed.): *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1997.
- Millet, Kate: *Sexual Politics*. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1970.
- Nassaar, Christopher S.: "Wilde's *Salomé* and the Victorian Religious Landscape", artículo extraído de *The Victorian Web*: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassaar2.html>
- Raby, Peter: *Oscar Wilde*. Cambridge: C.U.P., 1988.
- Ruiz de Elvira, Antonio: *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1981
- Schroeder, Horst: *Alice in Wildeland*. Braunschweig: publicación privada, 1994.
- Sinfield, Alan: *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. Londres: Cassell, 1994.
- Thuleen, Nancy: "Salome: A Wildean Symbolist Drama". Website Article. 19 de diciembre de 1995. <<http://www.nthuleen.com/papers/947paper.html>>.
- Wilde, Oscar: *Complete Works of Oscar Wilde*, con introducción de Merlin Holland (Londres: Harper-Collins, 1994) y en *Oscar Wilde: Plays* (Harmondsworth: Penguin, 1983 [1954]).
- Wilde, Oscar: *Salomé: drame en un acte*. París: Librairie de l'Art Indépendant y Londres: Elkin Matthews and John Lane, 1893.

- Wilde, Oscar: *Salome. A Tragedy in One Act: Translated from the French of Oscar Wilde: Pictured by Aubrey Beardsley*. Londres: Elkin Matthews and John Lane, 1894.
- Worth, Katharine: *Oscar Wilde*. Nueva York: Grove Press, 1983.

